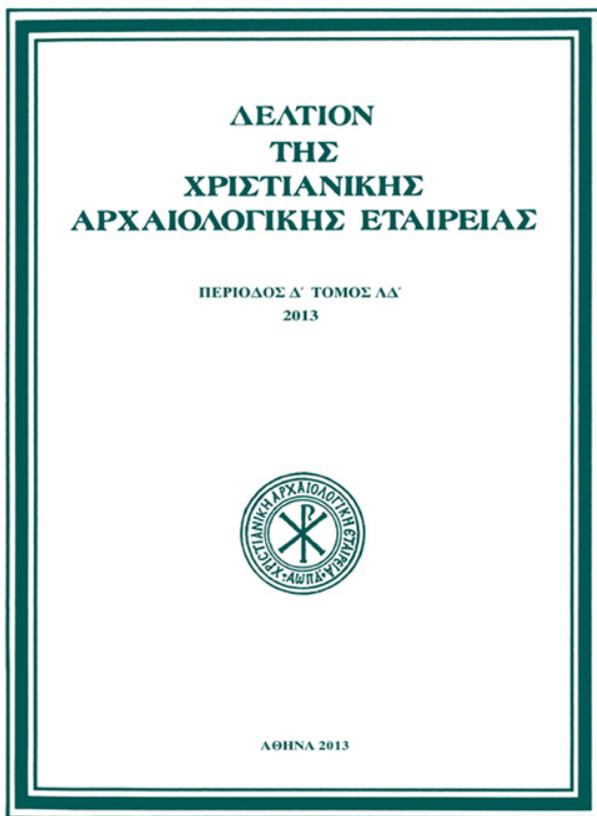


Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 34 (2013)

Δελτίον ΧΑΕ 34 (2013), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη του Τίτου Παπαμαστοράκη (1961-2010)



Η παλαιολόγεια εικόνα του Χριστού έν δόξη με τους αποστόλους στο Μουσείο του Ελληνικού Ινστιτούτου της Βενετίας

Νεκτάριος ΖΑΡΡΑΣ

doi: [10.12681/dchae.1722](https://doi.org/10.12681/dchae.1722)

Βιβλιογραφική αναφορά:

ΖΑΡΡΑΣ Ν. (2013). Η παλαιολόγεια εικόνα του Χριστού έν δόξη με τους αποστόλους στο Μουσείο του Ελληνικού Ινστιτούτου της Βενετίας. *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 34, 239–252.

<https://doi.org/10.12681/dchae.1722>

Η ΠΑΛΑΙΟΛΟΓΕΙΑ ΕΙΚΟΝΑ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ ἘΝ ΔΟΞῃ ΜΕ ΤΟΥΣ ΑΠΟΣΤΟΛΟΥΣ ΣΤΟ ΜΟΥΣΕΙΟ ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟΥ ΤΗΣ ΒΕΝΕΤΙΑΣ*

Σκοπός της μελέτης είναι η επανεξέταση της παλαιολόγειας εικόνας του Χριστού ἔν δόξῃ με τους αποστόλους, που σήμερα βρίσκεται στο Μουσείο της ελληνικής κοινότητας της Βενετίας και η οποία παλαιότερα χρονολογήθηκε στα μέσα του 14ου αιώνα. Το σύνολο των στοιχείων της εικόνας συνηγορούν υπέρ της χρονολόγησής της στις αρχές του 15ου αιώνα. Η κωνσταντινουπολίτικη αυτή εικόνα της Βενετίας αναμφισβήτητα αποτελεί ένα έργο-κλειδί για την τέχνη της ύστερης παλαιολόγειας περιόδου, διότι προσφέρει πολύτιμα στοιχεία για την επίδραση της τέχνης αυτής στη διαμόρφωση της λεγόμενης κρητικής σχολής.

The purpose of this study is the reexamination of the Palaiologan icon of Christ in Glory and the apostles, which is located in the Museum of the Greek community of Venice and which in the past was dated to the mid 14th century. All the elements of the icon argue for dating it to the beginning of the 15th century. This Constantinopolitan icon of Venice undoubtedly is a key work for the art of the late Palaiologan period, since it offers invaluable evidence about the influence of this art on the formation of the so-called school of Crete.

Η δούκισσα Άννα Παλαιολογίνα Νοταρά¹, κόρη του μεγάλου δούκα της Κωνσταντινούπολης Λουκά Νοταρά, μετά από ένα μεγάλο διάστημα συνεχών περιπλανήσεων στην Ιταλία βρήκε τελικά καταφύγιο ως πρόσφυγας από την Κωνσταντινούπολη στην ελληνική παροικία της Βενετίας². Η μεγαλοδούκισσα άφησε στην ελλη-

νική κοινότητα εικόνες και κειμήλια, τα οποία έφερε μαζί της από την Κωνσταντινούπολη. Τα αντικείμενα που η Άννα κληροδότησε στην Αδελφότητα δεν περιγράφονται στη διαθήκη της, όπως παλαιότερα είχε αναφερθεί³, αλλά σε αρχαιακές πηγές του 16ου αιώνα. Συγκεκριμένα, από τις τρεις τουλάχιστον παλαιολόγειες

Λέξεις κλειδιά

Παλαιολόγεια τέχνη/εικόνες, 14ος 15ος αιώνας, Χριστός ἔν δόξῃ, εικονογραφία, Άννα Παλαιολογίνα Νοταρά, βυζαντινές εικόνες.

Keywords

Palaiologan art/icons, 14th 15th century, Christ *in Glory*, iconography, Anna Palaiologina Notara, Byzantine icons.

* Σε μια πρώτη μορφή η μελέτη παρουσιάστηκε στο 32ο Συμπόσιο της ΧΑΕ, Αθήνα 2012, 45-46. Ευχαριστώ θερμά τη Διευθύντρια του Ινστιτούτου Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Σπουδών της Βενετίας και ακαδημαϊκό Χρύσα Μαλτέζου για την άδεια μελέτης και δημοσίευσης της εικόνας, καθώς και για τη φιλοξενία στο Ινστιτούτο.

¹ Για την Άννα Παλαιολογίνα Νοταρά, βλ. Χ. Μαλτέζου, *Άννα Παλαιολογίνα Νοταρά: μια τραγική μορφή ανάμεσα στον βυζαντινό και τον νέο ελληνικό κόσμο*, Βενετία 2005, όπου και συγκεντρωμένη όλη η βιβλιογραφία.

² Ο ακριβής χρόνος εγκατάστασης της Άννας Νοταρά στη Βενετία δεν είναι γνωστός. Ο D. M. Nicol (*The Byzantine Lady: Ten Portraits* 1250-1500, Cambridge 1994, 101) υπολογίζει ότι αυτό συνέβη περί το 1475, ενώ η Μαλτέζου (ό.π., 46), που αξιοποιεί σε μεγάλο βαθμό τις ιστορικές πηγές, υποστηρίζει ότι η Παλαιολογίνα έφθασε στη Βενετία την έκτη δεκαετία του 14ου αιώνα.

³ Βλ. Ν. Γ. Τσελέντη Παπαδοπούλου, *Οι εικόνες της ελληνικής αδελφότητας της Βενετίας από τον 16ο έως το πρώτο μισό του 20ού αιώνα: αρχαιακή τεκμηρίωση*, Αθήνα 2002, 88. Για τη διαθήκη της Παλαιολογίνας, βλ. Κ. Μέρτζιος, «Η διαθήκη της Άννας Παλαιολογίνας Νοταρά», *Αθηνά* 53 (1949), 17-20 και Κ. Τσιγκάνη, «Ο Ελληνισμός της Βενετίας (13ος 18ος αιώνας)», *Όψεις της ιστορίας του βενετοκρατούμενου ελληνισμού: Αρχαιακά τεκμήρια*, Αθήνα 1993, 562-564, αρθ. 7.



Εικ. 1. Βενετία, Μουσείο Εικόνων. Ο Χριστός ἐν δόξῃ με τοὺς ἀποστόλους (Αρχεῖο Ν. Ζάρρα).

εικόνες⁴, οι οποίες δωρήθηκαν από τη βυζαντινή αυτοκρατορία, αυτή του Χριστού *έν δόξη* με τους αποστόλους αναφέρεται στο λυτό ευρετήριο του 1518, ενώ ακριβής περιγραφή του θέματος της εικόνας⁵ και αναφορά της δωρήτριας Άννας Παλαιολογίνας Νοταρά γίνεται στον κατάλογο του 1528. Η εικόνα, καθώς και ολόκληρη η συλλογή των έργων που ανήκουν στο Ελληνικό Ινστιτούτο της Βενετίας, δημοσιεύθηκε, όπως είναι γνωστό, από τον Μανόλη Χατζηδάκη και χρονολογήθηκε στα μέσα του 14ου αιώνα⁶.

Οι παλαιολόγειες εικόνες⁷ του Ινστιτούτου της Βενετίας θέτουν αρκετά ζητήματα, ανοιχτά ακόμη στην έρευνα για την τέχνη αυτής της περιόδου, ορισμένα από τα οποία συνοψίζονται στο εξεταζόμενο έργο. Η εικόνα, λοιπόν, του Χριστού *έν δόξη* παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον από πολλές απόψεις: πρώτον, το εικονογραφικό θέμα της, που είναι σπάνιο σε εικόνες αυτής της εποχής, καθώς και τα τυπολογικά στοιχεία του ένθρονου Χριστού, δεύτερον, ότι είναι ένα κωνσταντινουπολίτικο έργο, το οποίο παραγγέλθηκε από μια σπουδαία οικογένεια της Πόλης και τρίτον, η χρονολόγηση της εικόνας, που αποτέλεσε και την αφορμή για να συζητήσω τα παραπάνω ζητήματα με τον Τίτο Παπαμαστοράκη, ο οποίος, αποδεχόμενος τον προβληματισμό μου για επανεξέταση της εικόνας, με παρότρυνε να ολοκληρώσω τη μελέτη της, που αφιερώνεται στη μνήμη του αλησμόνητου φίλου.

Σήμερα η εικόνα με αριθμό καταγραφής AMI 17 και διαστάσεις 96x79 εκ. εκτίθεται στο Μουσείο Εικόνων του Ινστιτούτου. Το ζωγραφικό στρώμα της εικόνας με το αυτόξυλο πλαίσιο απλώνεται πάνω σε ύφασμα με προετοιμασία. Παρά τις φθορές της ζωγραφικής επιφάνειας, η εικόνα στο σύνολό της σώζεται σε ικανοποιητι-

κή κατάσταση⁸. Τα σοβαρότερα προβλήματα παρουσιάζονται στην κεντρική σύνθεση, ενώ ορισμένες μορφές των αποστόλων σώζονται αρκετά καλά. Το άνω και κάτω οριζόντιο πλαίσιο της κόπηκαν σε παλαιότερη εποχή, προκειμένου να προσαρμοστεί σε διάστιλο τέμπλου μικρότερων διαστάσεων, εκείνου για το οποίο είχε φιλοτεχνηθεί. Οι επιζωγραφήσεις και οι συμπληρώσεις σε σημεία με εκτεταμένη απώλεια της ζωγραφικής επιφάνειας είναι εμφανέστερες στα ενδύματα του Χριστού, στα σύμβολα των ευαγγελιστών και σε ορισμένες μορφές των αποστόλων.

Στην κεντρική σύνθεση (Εικ. 1) ο Χριστός-Παντοκράτωρ εικονίζεται καθισμένος στον επουράνιο θρόνο του, σε δύο εξαπτέρυγα σεραφείμ. Ευλογεί εκτείνοντας το δεξί χέρι στο ύψος του ώμου, ενώ με το αριστερό κρατεί πάνω στο ελαφρώς ανασηκωμένο γόνατο ανοιχτό ευαγγέλιο, όπου αναγράφεται ορθογραφημένο με κεφαλαία γράμματα το εδάφιο Ματθ. 28, 18-19: *Ἐδόθη μοι / πᾶσα ἐξουσία· ἐν οὐρανῶ / καὶ ἐπὶ τῆς γῆς / πορευθέντες / μαθητεύσα/τε πάντα τὰ ἔθ/νη· βαπτίζον(τες) / αὐτοὺς εἰς τὸ / ὄνομα τοῦ πατρὸς / καὶ τοῦ Υἱοῦ καὶ τοῦ Ἁγίου Πνεύματος*. Ο κιτρινωπός χιτώνας με τις πυκνές χρυσοκονδυλίες και το πορφυρό σημείο συνδυάζεται με το γαλάζιο μιάτιο, όπως συχνά συμβαίνει στη μνημειακή ζωγραφική. Πάνω και κάτω από τα σεραφείμ, τα οποία συνδέονται με το ὄραμα του προφήτη Ησαΐα (6, 1-4), προβάλλουν τα τέσσερα αποκαλυπτικά ζώα, σύμβολα των ευαγγελιστών με κλειστούς κώδικες. Στο κάτω τμήμα της εικόνας, που δηλώνεται με βαθυπράσινη ταινία εδάφους, εικονίζονται δύο πύρινοι φτερωτοί τροχοί, πάνω στους οποίους πατά ο Χριστός, σύμφωνα με το ὄραμα του Ιεζεκιήλ (10, 1-3). Στις επάνω γωνίες της εικόνας δύο μέταλλα από κιν-

⁴ Εκτός από την εξεταζόμενη εικόνα, η Άννα έφερε μαζί της από την Κωνσταντινούπολη την εικόνα του Χριστού με τους αποστόλους (α' μισό 14ου αι.), την εικόνα της Παναγίας Βρεφοκρατούσας με αποστόλους και αγίους (μέσα 14ου αι.) και την εικόνα της Παναγίας Οδηγήτριας (τέλη 14ου αι.), τη λεγόμενη και Παναγία η «Κρυπτή». Περισσότερα στοιχεία για τις παραπάνω εικόνες, βλ. Μ. Chatzidakis, *Icônes de Saint Georges des Grecs et de la Collection de l'Institut Hellénique de Venise*, Βενετία 1962, 4 13, αριθ. 1 4, πίν. 1 4 (στο εξής: Chatzidakis, *Icônes*). Τσελέντη Παπαδοπούλου, *ό.π.*, 119 125 και Μαλτέζου, *ό.π.*, 56 57.

⁵ Η εικόνα περιγράφεται ως εξής: *Una altra imazine del nostro Salvatore Yhesus Christo sopra y cherubini et serfini sede et attorno y sua apostolic fo de la ditte signora, valle asi d(ucati)*. Πρβλ. Μαλτέζου, *ό.π.*, 59. Βλ. επίσης, Τσελέντη Παπαδοπούλου, *ό.π.*, 120.

⁶ Chatzidakis, *Icônes*, 7 8, αριθ. 2, πίν. 1. Για την εικόνα, βλ. επίσης, Α. Δ. Παλιούρας, *Ὁδηγός τοῦ Μουσείου τῶν εἰκόνων καὶ τοῦ*

ναοῦ τοῦ Ἁγ. Γεωργίου, Βενετία 1976, 33, αριθ. 29, πίν. Θ' και Μ. Καζανάκη Λάππα, *Ελληνικό Ινστιτούτο Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Σπουδών Βενετίας. Ὁδηγός του Μουσείου*, Βενετία 2005, 31, αριθ. 1.

⁷ Στην ομάδα των παλαιολόγειων εικόνων που προαναφέρθηκαν (βλ. υποσημ. 4) θα πρέπει να προστεθεί και η περίφημη Εἰς Ἄδου Κάθοδος, έργο πιθανότατα κωνσταντινουπολίτικου εργαστηρίου που χρονολογείται στα τέλη του 14ου αρχές 15ου αι. Βλ. Chatzidakis, *Icônes*, 27 29, αριθ. 11, πίν. IV και Καζανάκη Λάππα, *ό.π.*, 36, αριθ. 6.

⁸ Όπως αναφέρει ο Χατζηδάκης (Chatzidakis, *Icônes*, 7 8, αριθ. 2, πίν. 1), η εικόνα βρισκόταν σε κακή κατάσταση, γεγονός που επέβαλε την άμεση στερέωση και τον καθαρισμό της. Ευχαριστώ θερμά το συντηρητή Αριστείδη Γέροντα για τις πληροφορίες που μου έδωσε σχετικά με τη σημερινή κατάσταση της εικόνας, η οποία συντηρήθηκε τη δεκαετία του '50.

νάβαρι εμφανώς επιζωγραφισμένα φέρουν τις συντομογραφίες της επωνυμίας *I(ησού)C X(ριστό)C*.

Στις κάθετες πλευρές της εικόνας τοποθετούνται ανά έξι οι δώδεκα απόστολοι. Εικονίζονται μέχρι την οσφύ, σε στάση τριών τετάρτων καθώς στρέφονται στον Χριστό, προς τον οποίο τείνουν τα ανοιχτά ενεπίγραφα ειλητά. Οι επιγραφές με τα ονόματά τους έχουν καταστραφεί και η ταύτισή τους γίνεται σύμφωνα με τα φυσιογνωμικά τους χαρακτηριστικά, αλλά και τη σειρά με την οποία διατάσσονται, η οποία, ως σημειωθεί ότι, όπως και σε άλλες παλαιολόγιες εικόνες⁹, ακολουθεί την επίσημη διάταξη των αποστόλων στις παραστάσεις της Πεντηκοστής¹⁰, όταν εικονίζονται σε ημικυκλική διάταξη ή σε δύο αντικριστές σειρές. Το πρώτο ζεύγος στην κορυφή της εικόνας της Βενετίας και από αριστερά προς τα δεξιά αποτελούν οι Πέτρος και Παύλος. Στο ειλητό του πρώτου αναγράφεται: *Παρακα(λῶ) ὑμᾶς ἀ/δελφοὶ ἀπέχεσ/θε ἀπὸ τῆς κ[όσμου]* (Α΄ Πέτρ. 2, 11) και στον δεύτερο: *Βλέ/πετε ἀδελφοὶ / πῶς ἀκριβῶς / [πε]ριπατεῖτ[ε]* (Πρὸς Ἐφεσ. 5, 15). Τα επόμενα ζεύγη με την ίδια σειρά είναι τα εξής: Ματθαίος: *Οὐ μὴ παρελθῆ / ἢ γενεὰ αὐτῆ ἕ/ως ἂν πάντα (ταῦτα) γέ[νηται]* (Ματθ. 24, 34) και Ιωάννης: *[Μ]ὴ ἀγαπᾶτε τὸν / κόσμον μῆτε / τὰ ἐν (τῷ) κόσμῳ* (Α΄ Ἰω. 2, 15), ο Μάρκος στο ειλητό του οποίου σώζεται μόνο η λέξη *Βλέπετ[ε]* και ο Λουκάς: *Ὁ οὐ(ραν)ὸς καὶ (ἡ) / γῆ παρελεύ(σο)/νται· οἱ δὲ λό[γο]ι / μου οὐ μὴ παρελ[θωσι]* (Λουκ. 21, 33), ο Σίμων: *ἄρατε (sic) ἀγάπη/τοὶ μηδ[εῖς] ἀ/πογινώσκειτο και ο Ανδρέας: Π[ρ]οσέχεται (οὖν) / ἑαυτοὺς ἀδε/λφοὶ και παντὶ / τῷ ποιμνίῳ* (Πράξ. 20, 28), ο Βαρθολομαῖος (:): *Ἴδου [ἡ]λ/θεν ὁ Κ[ύριος] ποιῆ/σαι κρίσιν κα/τὰ πάνσιν* (Ἰούδ. στ. 15) και ο Ιάκωβος (:): *[στηρί]ξατε τὰς / [καρδίας] ὑμ[ῶν] ὅτι / [ἡ παρ]ουσία τοῦ Κ[υρίου] ἡγγι[κε]* (Ἰάκ. 5, 8), ο Θωμάς (:): *Φοβερ[ὰ] / [ἀδελφ]φοὶ [ἡ τοῦ Χριστοῦ] / ἐπιδ[ημία]*

και ο Φίλιππος (:), η επιγραφή στο ειλητό του οποίου έχει καταστραφεί. Αξίζει να αναφερθεί ότι επτά από τις δέκα σωζόμενες επιγραφές της εικόνας μας είναι ίδιες με εκείνες στα ειλητάρια των μορφών – αποστόλων και προφητών – του πλαισίου της άλλης παλαιολόγιας εικόνας του Χριστού στη Βενετία, αυτής του Παντοκράτορα, που βρίσκεται στο τέμπλο του ναού του Αγίου Γεωργίου και η οποία, ως παλαιότερη εκείνης του Χριστού ἐν δόξῃ, χρονολογήθηκε στο α΄ μισό του 14ου αιώνα¹¹. Ορισμένες μάλιστα από αυτές απαντούν στα ειλητάρια των ίδιων αποστόλων, όπως για παράδειγμα στον Πέτρο, του Ανδρέα και του Φιλίππου. Ασφαλώς αυτό δεν μπορεί να θεωρηθεί τυχαίο. Αντιθέτως μπορεί να εξηγηθεί, αν λάβουμε υπόψη ένα βασικό στοιχείο: ότι και οι δύο εικόνες έχουν κοινό παραγγελιοδότη, την ισχυρή κωνσταντινουπολίτικη οικογένεια του Λουκά Νοταρά. Είναι εύλογο, λοιπόν, να υποθέσουμε ότι ο ζωγράφος που κλήθηκε από τον Νοταρά ή κάποιο άλλο μέλος της οικογένειας για να φιλοτεχνήσει την εικόνα του Χριστού ἐν δόξῃ χρησιμοποίησε ως πρότυπο για τα ειλητάρια των αποστόλων την ήδη υπάρχουσα στην οικογένεια εικόνα του Χριστού Παντοκράτορα, που θα πρέπει να βρισκόταν στο παρεκκλήσιο της πολυτελούς οικίας του Νοταρά. Από αυτό το παρεκκλήσιο πιθανότατα η Άννα Παλαιολογίνα πήρε ως οικογενειακά κειμήλια τις δύο εικόνες του Χριστού μαζί με άλλες, όταν έφυγε από την Κωνσταντινούπολη.

Θα πρέπει να σημειωθεί ότι τα εδάφια στα ειλητάρια των αποστόλων, τα οποία προέρχονται κυρίως από επιστολές τους προς νεοσύστατες εκκλησίες με νουθεσίες και παραινήσεις, συνδέονται ιδεολογικά με το ευαγγελικό εδάφιο στον κώδικα του Χριστού με τα λόγια του ίδιου για την ίδρυση της Εκκλησίας. Επιπλέον, τόσο τα κείμενα των αποστόλων, τα οποία εκτός από το παραπάνω γενικότερο περιεχόμενό τους έχουν σαφώς εσα-

⁹ Εκτός από τις δύο εικόνες του Χριστού στη Βενετία, η μια στο Μουσείο και η άλλη στο ναό του Αγίου Γεωργίου, από τις λίγες παλαιολόγιες εικόνες με αποστόλους στο πλαίσιο αναφέρω ενδεικτικά την εικόνα της Σταύρωσης στην Αγία Πετρούπολη (*Vizantijska Balkani. Rus. Iconi Kontsa XIII-pervoj poloviny XV veka*, κατάλογος έκθεσης, Μόσχα 1991, 232, αριθ. 55) και την ψηφιδωτή εικόνα με την Παναγία Βρεφοκρατούσα της Συλλογής Stoclet (I. Furlan, *Le icone bizantine a mosaico*, Μιλάνο 1979, εικ. 43).

¹⁰ Με βάση τη σειρά των αποστόλων σε ημικυκλική διάταξη, που αποκρυσταλλώνεται στην εικονογραφία της Πεντηκοστής μετά το 10ο αιώνα, τους κορυφαίους Πέτρο και Παύλο ακολουθούν κατά κανόνα οι τέσσερις ευαγγελιστές, ο Ανδρέας με τον Ιάκωβο

ή τον Σίμωνα, ο Βαρθολομαῖος και ο Φίλιππος με τον Θωμά. Με αυτήν τη διάταξη τοποθετούνται οι απόστολοι στα ψηφιδωτά της Νέας Μονής στη Χίο (Ντ. Μουρίκη, *Τὰ ψηφιδωτά της Νέας Μονής Χίου*, τ. Β΄, Αθήνα 1985, εικ. 112 113, 280 281) και σε εικόνες της μονής του Σινά (Μ. Ασπρά Βαρδαβάκη, «Παρατηρήσεις σε σιναιτικό υστεροκομνηνείο τετράπτυχο», *ΔΧΑΕΚΔ΄* (2003), 218 219, εικ. 2, 8. Π. Α. Βοκοτόπουλος, *Βυζαντινές εικόνες*, Αθήνα 1995, 195, εικ. 18).

¹¹ Chatzidakis, *Icons*, 4 6. Για την εικόνα, βλ. *Byzantium: Faith and Power (1261-1557)* (επιμ. Η. C. Evans), κατάλογος έκθεσης, Νέα Υόρκη 2004, 505, αριθ. 307 (Μ. Georgoroulou), όπου και βιβλιογραφία.

τολογικό προσανατολισμό¹² όσο και η εικονογραφία της εικόνας με στοιχεία από τη Δευτέρα Παρουσία και την Αποκάλυψη δημιουργούν ένα σύνθετο θεολογικό συμβολισμό. Οι απόστολοι και ο Χριστός *έν δόξη* συμβολίζουν την Εκκλησία, η οποία συνδέεται με το γεγονός της Δευτέρας Παρουσίας κατά τη διάρκεια της οποίας θα φανερωθεί σε όλη της τη δόξα. Η εικόνα της Βενετίας υπογραμμίζει την εσχατολογική διάσταση της Εκκλησίας ως εικόνας δηλαδή των εσχάτων, η οποία ως συνεχής Πεντηκοστή υπέρκειται του χρόνου και μέσα από τη Θεία Ευχαριστία προαναγγέλλει τη Βασιλεία του Θεού και αποκαλύπτει τον Ερχόμενο, όπως επισημαίνει ο Συμεών Θεσσαλονίκης¹³.

Ο εικονογραφικός τύπος του Χριστού *έν δόξη* στην εικόνα της Βενετίας έλκει την καταγωγή του από τις εσχατολογικές λειτουργικού περιεχομένου θεοφάνειες της παλαιοχριστιανικής εποχής, αλλά κυρίως στις μεσοβυζαντινές συνθέσεις των παλαιοδιαθηκικών προφητικών οραμάτων¹⁴, που έχουν ως πηγή έμπνευσης τις εσχατολογικές αναφορές της Θείας Λειτουργίας, η οποία περιγράφει το επουράνιο μεγαλείο του Χριστού. Στις παραστάσεις αυτές ο Χριστός εικονίζεται ένθρονος σε δόξα να κρατεί κώδικα με το αριστερό χέρι και να

ευλογεί με το δεξί τα αποκαλυπτικά ζώα περιβάλλουν τη μορφή του Χριστού, ενώ τα υπόλοιπα εικονογραφικά στοιχεία, οι τροχοί και τα σεραφείμι εικονίζονται στο κάτω τμήμα της παράστασης. Με αυτόν τον τρόπο αποδίδεται ο Χριστός *έν δόξη* στα προφητικά οράματα του Ησαΐα και του Ιεζεκιήλ σε ναούς της Καππαδοκίας¹⁵, αλλά και σε εικονογραφημένα χειρόγραφα¹⁶. Στην παλαιολόγια μνημειακή ζωγραφική ο Χριστός *έν δόξη*, λόγω ακριβώς του εσχατολογικού χαρακτήρα του θέματος, εικονίζεται κατεξοχήν σε παραστάσεις της Δέησης, που αποτελεί τμήμα της Δευτέρας Παρουσίας, ενώ δεν παρουσιάζει ομοιότητες με την εικονογραφία των προφητικών οραμάτων της παλαιολόγιας περιόδου, όπως προκύπτει από τα σωζόμενα έργα¹⁷. Από τα μέσα κυρίως του 14ου αιώνα το θέμα της θριαμβικής έλευσης του *έν δόξη* Χριστού *έπι τών νεφελών του ούρανοϋ*, που περιγράφεται από τον ευαγγελιστή Ματθαίο (24, 29-31), εμφανίζεται συχνά σε μνημεία της Κρήτης. Από αυτήν την ομάδα των μνημείων ενδεικτικά αναφέρω την Παναγία στο Ανισαράκι, τον Αρχάγγελο Μιχαήλ στο Κακοδίκι, που αποδίδονται στον ίδιο ζωγράφο και εντάσσονται στο γ' τέταρτο του 14ου αιώνα¹⁸, και την Αγία Ειρήνη (1410)¹⁹ στον Αύγο της Ιεράπετρας. Με την εικόνα της Βενετίας περισσότερο κοινά παρουσιάζει η παράσταση στην Αγία Ειρήνη. Ο Χριστός, ως Παλαιός των Ημερών μέσα σε κυκλική δόξα

¹² Ο εσχατολογικός χαρακτήρας των κειμένων στα ειλητά των μαθιτών επιβεβαιώνεται από το γεγονός ότι τα περισσότερα προέχονται από εκτενείς αναφορές της Καινής Διαθήκης στη Δευτέρα Παρουσία, που αποτελούν τα πρωιμότερα θεολογικά έργα στο ζήτημα αυτό.

¹³ Συμεών Θεσσαλονίκης, *Περί της Ιεράς Λειτουργίας*, PG 155, 285A B.

¹⁴ Για την εικονογραφία των προφητικών οραμάτων στη μεσοβυζαντινή περίοδο, βλ. Τ. Π. Σιώτη, *Προφητικά οράματα του Χριστού εν δόξη στη βυζαντινή ζωγραφική (9ος-12ος αι.)* (αδημ. διδακτορική διατριβή), Αθήνα 2005.

¹⁵ Αναφέρω ενδεικτικά τις σκηνές στο Güllü dere, ναό αριθ. 3 (Άγιος Αγαθάγγελος) (τέλη 9ου αρχές 10ου αι.) και στο ναό του Αγίου Συμεών στην κοιλάδα Zelve (αρχές 10ου αι.). Βλ. C. Jolivet Lévy, *Les églises byzantines de Cappadoce. Le programme iconographique de l'abside et de ses abords*, Παρίσι 1991, πίν. 2.1, 2.2, 29.1, 29.2 και πίν. 19, ει. 1. Βλ. επίσης, Τ. Π. Σιώτη, «Το όραμα του προφήτη Ησαΐα στο Ψαλτήριο Βατοπεδίου 760 και η απεικόνιση του θέματος την εποχή των Κομνηνών», ΔΧΑΕ ΚΗ' (2007), 184-185, ει. 4, σημ. 19, όπου και παραδείγματα.

¹⁶ Βλ. κυρίως G. Galavaris, *The Illustrations of the Prefaces in Byzantine Gospels*, Βιέννη 1979, ει. 50, 54-55, 79 R. Nelson, *The Iconography of Preface and Miniature in the Byzantine Gospel Book*, Νέα Υόρκη 1980, ει. 43-44 και A. Weyl Carr, «Gospel Frontispieces from Comnenian Period», *Gesta* 21 (1982), ει. 2, 7-8.

¹⁷ Αναφέρω ενδεικτικά τις παραστάσεις των προφητικών οραμάτων στο νάρθηκα της Περιβλέπτου στην Αχρίδα (1295) (B. Miljković, «L'illustration de la Deuxième homilie pascale de Gregoire le Theologien», *ZRVI* 41 (2004), 104-111. M. Marković, «Iconographic Program of the Oldest Wall Painting in the Church of the Virgin Peribleptos at Ohrid», *Zograf* 35 (2011), 131, σημ. 221) και του Lesnovo (1349) (S. Gabelić, *Manastir Lesnovo. Istorija i slikarstvo*, Βελιγράδι 1998, ει. 96-97), καθώς και τη γνωστή αμφίγραπτη εικόνα του Roganovo, που χρονολογείται μεταξύ 1371 και 1393 (*Byzantium: Faith and Power*, ό.π. (υποσημ. 11), 198-199, αριθ. 117, όπου και βιβλιογραφία).

¹⁸ Για τις σκηνές στο Ανισαράκι και το Κακοδίκι, βλ. M. Bougrat, «Trois Jugements Derniers de Crète occidentale», *CahBalk* 6 (1984), 75-77, ει. 8-10, σχέδ. 2 Σ. Ν. Μαδεράκης, «Η Κόλαση και οι ποιμένες των κολασμένων σάν θέματα της Δευτέρας Παρουσίας στις έκκλησίες της Κρήτης», *Ύδωρ εκ Πέτρας Α'*, τχ. 2 (1978), 192-193, ει. 6-ο ίδιος, «Η «Δέηση» στις εκκλησίες της Κρήτης. Β', Η Δευτέρα Έλευση του Κυρίου», *Νέα Χριστιανική Κρήτη* περ. Β', τχ. 23 (2004), 59-64, ει. 8α δ, 20α ε-ο ίδιος, «Ο ερχόμενος μετά νεφελών. Ένα κρητικό θέμα της Δευτέρας Παρουσίας», *Πεπραγμένα Θ' Κρητολογικού Συνεδρίου* (Ελούντα, 1-6 Οκτωβρίου 2001), τ. Β2, Ηράκλειο 2006, 245-246, ει. 5-6 και I. Spatharakis, *Byzantine Wall Paintings of Crete*, τ. II, *Myriopotamos Province*, Leiden 2010, 305, ει. 445 (έγγρ.).

¹⁹ Μαδεράκης, «Η Δέηση», ό.π., 64-68, ει. 11α δ. Ο ίδιος, «Ο ερχόμενος μετά νεφελών», ό.π., 245-246, ει. 1, 4.



Εικ. 2. Βενετία, Μουσείο Εικόνων. Ο Χριστός, λεπτομέρεια της Εικ. 1.

κάθεται σε θρόνο από εξαπτέρυγα και πατεί επάνω σε ζεύγος τροχών με τα σύμβολα των ευαγγελιστών να προβάλλουν πίσω από τους ώμους και τα πόδια του. Στο ριπιδιόσχημο ειλητό που κρατεί αναγράφεται το εδάφιο Ίω. 8, 12. Εκτός από την Κρήτη, το θέμα σε μια πιο απλουστευμένη μορφή απαντά και στην παράσταση της Δευτέρας Παρουσίας στο βόρειο εξωτερικό τοίχο του παλαιού Καθολικού της μονής Μεταμορφώσεως Μετεώρων (1388)²⁰.

Στις εικόνες το θέμα του Χριστού *έν δόξη*, εκτός από αυ-

τήν της Βενετίας, απαντά σε έργα που χρονολογούνται στο 15ο αιώνα. Αναφέρω τον Χριστό *έν δόξη* στη σκηνή της Δέησης, που εικονίζεται στο πάνω μέρος του πλαισίου της εικόνας με σκηνές από το βίο και τα θαύματα του αγίου Νικολάου που βρίσκεται στη μονή του Σινά²¹, την εικόνα του Θεοφάνη του Έλληνα από τη Μεγάλη Δέηση (περί το 1405)²² στον καθεδρικό ναό του Ευαγγελισμού στη Μόσχα και δύο αντίγραφα της σήμερα στην πινακοθήκη Tretyakov, έργα των αρχών του 15ου αιώνα²³. Από το 16ο αιώνα ο Χριστός *έν δόξη* εικονίζεται

²⁰ Μ. Χατζηδάκης - Δ. Σοφιανός, *Τό Μεγάλο Μετέωρο, Ιστορία και Τέχνη*, Αθήνα 1990, εικ. στις σ. 50-51.

²¹ Γ. Μ. Σωτηρίου, *Εικόνες της Μονής Σινά*, τ. Α' Β', Αθήνα 1956-1958, 155-156, εικ. 170. Βλ. επίσης, Μ. Καζανάκη Λάππα, «Ενυπόγραφη κρητική εικόνα με παράσταση Δέησης», *ΔΧΑΕ ΚΒ'* (2001), 150, σημ. 28. Η Μ. Παπαδάκη Ökland («Οι τοιχογραφίες της Αγίας Άννας στο Άμάρι», *ΔΧΑΕ Ζ'* (1973-1974), 36, σημ. 6), έχει χρονολογήσει την εικόνα στο 13ο αιώνα. Η πρόταση αυτή, αν και ενδιαφέρουσα, δεν τεκμηριώνεται επαρκώς και το ζήτημα της αναχρονολόγησης της εικόνας του Σινά χρειάζεται περαιτέρω

έρευνα.

²² V. N. Lazarev, *Theophanes der Grieche und seine Schule*, Βιέννη 1968, εικ. 131-132 και II III (έγχρ.). Ο ίδιος, *Moscow School of Icon-Painting*, Μόσχα 1971, εικ. 22.

²³ Οι εικόνες αυτές συνδέονται με το εργαστήριο του Αντρέι Ρουμπλιώφ. Βλ. V. N. Lazarev, *L'arte russa delle icone*, Μόσχα 1996, 93-94, 99-100, εικ. 99, 102. Τις εικόνες αυτές αντιγράφει και εκείνη στο Μουσείο Sagorsk, έργο του α' τετάρτου του 15ου αιώνα. Βλ. E. Smirnova, *Moskauer Ikonen des 14. bis 17. Jahrhundert*, Αγία Πετρούπολη 1989, 281, αριθ. 105, όπου και βιβλιογραφία.

συχνά σε εικόνες είτε στην παράσταση της Δέησης²⁴ είτε ως μεμονωμένο θέμα²⁵ και βέβαια εξακολουθεί να εικονίζεται στις συνθέσεις της Δευτέρας Παρουσίας²⁶, γεγονός που επιβεβαιώνει τη σχέση των δύο εικονογραφικών θεμάτων. Τόσο η εικόνα της Βενετίας όσο και εκείνη του Θεοφάνη αποδεικνύουν με τον πιο κατηγορηματικό τρόπο την κωνσταντινουπολίτικη προέλευση του θέματος, που διαδίδεται στην Κρήτη και σε άλλα καλλιτεχνικά κέντρα μέσω των ζωγράφων, οι οποίοι εργάζονται μακριά από τη Βασιλεύουσα. Ειδικά σε ό,τι αφορά την Κρήτη, είναι γνωστό ότι Κωνσταντινουπολίτες ζωγράφοι ανέπτυξαν καλλιτεχνική δραστηριότητα ήδη από τις πρώτες δεκαετίες του 14ου αιώνα²⁷.

Ο τύπος του Χριστού (Εικ. 2) στην εικόνα της Βενετίας με τους στενούς ώμους και το μεγάλο κεφάλι, την καλοχτενισμένη και πλούσια κόμη, που στεφανώνει μεγάλο τμήμα του μετώπου και υψώνεται στο πίσω μέρος, ώστε να αποδίδεται προοπτικά, θα πρέπει να αναζητηθεί όχι σε έργα των μέσων του 14ου αιώνα, εποχή που εξακολουθούν να κυριαρχούν οι καθιερωμένες αντιλήψεις

στον τρόπο απεικόνισης του Χριστού, όπως φαίνεται σε ένα μεγάλο αριθμό εικόνων²⁸, αλλά του β' μισού και κυρίως του τέλους του 14ου αιώνα. Θα πρέπει μάλιστα να σημειωθεί ότι η προοπτική απόδοση της πλούσιας κόμης, που απολήγει σε μαλακούς βοστρύχους κομψά ριγμένους πίσω συνήθως από τον αριστερό ώμο, αποτελεί συστατικό στοιχείο του προσωπογραφικού τύπου του Χριστού με την εξιδανικευμένη ανδρική ομορφιά που από το 15ο αιώνα θα επικρατήσει στις εικόνες των Κρητικών ζωγράφων και θα επηρεάσει σημαντικό αριθμό καλλιτεχνών. Σε αυτήν την εποχή τα παραπάνω τυπολογικά στοιχεία της εικόνας της Βενετίας, που παρουσιάζουν ένα εντελώς διαφορετικό σε σχέση με το παρελθόν συσχετισμό κεφαλής και σώματος, όπως παρατηρεί²⁹ ο Χατζηδάκης, απαντούν σε τοιχογραφίες, αλλά κυρίως σε εικόνες. Από τη μνημειακή ζωγραφική αναφέρω ενδεικτικά την απεικόνιση του Χριστού στη σκηνή της Θεραπείας του υιού του Βασιλικού, σύμφωνα με την ταύτιση³⁰ του Θ. Παπαζώτου, και στη σκηνή των Πειρασμών από το διάβολο³¹ στον Προφήτη Ηλία της Θεσσαλονίκης (τέλη 14ου-αρχές 15ου αι.) και ορισμένες μόνο από τις πολλές παραστάσεις στη Manasija (1407-1418) της Σερβίας, όπως την Εμφάνιση του Ανα-

²⁴ Εικόνες της Δέησης με τον αποκαλυπτικό Χριστό βρίσκονται στο Εθνικό Μουσείο της Ραβέννας (τέλη 16ου αι.), σε κεντρικό φύλλο τριπτύχου του οίκου Sotheby's (τέλη 16ου αι.) και σε ιδιωτική συλλογή της Αθήνας, έργο του Κρητικού ζωγράφου Στυλιανού Γενίτη (τέλη 16ου αρχές 17ου αι.). Για τις εικόνες, βλ. P. Angiolini Martinelli, *Le icone della collezione classense di Ravenna*, Μπολόνια 1982, 236 237, αριθ. 138. Καζανάκη Λάππα, «Ενυπόγραφο κρητική εικόνα», ό.π., 141 151, όπου και βιβλιογραφία.

²⁵ Αναφέρω ενδεικτικά την εικόνα της συλλογής Μ. Λάτση [*Μετά το Βυζάντιο*, κατάλογος έκθεσης, Αθήνα 1996, αριθ. 27 (Μ. Καζανάκη Λάππα)], την εικόνα από τη μονή Ελεούσας των Ιωαννίνων, σήμερα στο μητροπολιτικό μέγαρο [*Μυστήριον μέγα και παράδοξον*, κατάλογος έκθεσης, Αθήνα 2002, 216, αριθ. 62 (Β. Ν. Παπαδοπούλου)], την εικόνα από το ναό του Παντοκράτορος στην Κέρκυρα, έργο του Ανδρέα Ρίτζου (Π. Λ. Βοκοτόπουλος, *Εικόνες της Κέρκυρας*, Αθήνα 1990, 110 111, αριθ. 73, εικ. 201 203) και την εικόνα της εκκλησιαστικής συλλογής Παναγίας Εκατονταπυλιανής Πάρου (*Μυστήριον μέγα*, ό.π., 218, αριθ. 65 (Α. Μητσάνη), όπου και παραδείγματα).

²⁶ Από τα πιο χαρακτηριστικά έργα είναι τρεις συνθέσεις της Δευτέρας Παρουσίας που συνδέονται με το ζωγράφο Γεώργιο Κλόντζα: η πρώτη στο μεσαίο φύλλο τριπτύχου της Συλλογής Λάτση φέρει την υπογραφή του [*Μετά το Βυζάντιο*, ό.π., 96 97, 99, αριθ. 24 (Μ. Καζανάκη Λάππα)], ενώ οι άλλες δύο στο Ελληνικό Ινστιτούτο της Βενετίας έχουν αποδοθεί στον Κλόντζα (Chatzidakis, *Icons*, 77 78, 80, πίν. 39, 41).

²⁷ Για το θέμα αυτό, βλ. κυρίως Μ. Constantoudaki Kitromilides, «Viaggi di pittori tra Costantinopoli e Candia: documenti d'archivio e influssi sull'arte (XIV XV sec.)», στο Ch. Maltezou A. Tzavara D. Vlassi (επιμ.), *I Greci durante la venetocrazia: Uomini, spazio, idee (XIII-XVIII sec.)*, *Atti del Convegno Internazionale di Studi* (Venezia, 3 7 dicembre 2007), Βενετία 2009, 709 723, όπου και βιβλιογραφία.

²⁸ Οι πλατείς ώμοι με τον εύρωστο λαμίο σε συνδυασμό με την επίπεδη απόδοση της κόμης αποτελούν βασικά χαρακτηριστικά της μορφής του Χριστού στις εικόνες όχι μόνο πριν αλλά και μετά τα μέσα του 14ου αιώνα. Από το πλήθος των έργων αυτών, ως πιο χαρακτηριστικά μπορούν να αναφερθούν ο Χριστός Παντοκράτορας από την αμφίγραπτη εικόνα στο Βυζαντινό Μουσείο της Αθήνας (Μ. Αχειμάστου Ποταμιάνου, *Εικόνες του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών*, Αθήνα 1998, 56 57, 59, αριθ. 14) και ο Χριστός Η Σοφία του Θεού στο Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού της Θεσσαλονίκης (Χ. Μπαλτογιάννη, *Εικόνες. Ο Χριστός στην Ενσάρκωση και στο Πάθος*, Αθήνα 2003, 42 43, αριθ. 4, εικ. 6 7 στις σ. 52 53).

²⁹ Chatzidakis, *Icons*, 7.

³⁰ Η σκηνή, απ' όσο γνωρίζω, είναι αδημοσίευτη. Για αναφορές σε αυτή, βλ. Θ. Παπαζώτος, «Η μονή Ακαπνίου - Ο ναός του Προφήτη Ηλία», *Θεσσαλονικέων Πόλις* 2 (1997), 65, 70 και την αναδημοσίευση του άρθρου στο *Θεσσαλονικέων Πόλις* 21 (2007), 190.

³¹ Παπαζώτος, ό.π., 64, εικ. 12 και σ. 191 στο αναδημοσιευμένο άρθρο.

στάντος στους μαθητές³² και την Κοινωνία των αποστόλων³³, καθώς και αρκετές μεμονωμένες μορφές³⁴.

Η υιοθέτηση στον τρόπο απόδοσης του ένθρονου Χριστού νέων τυπολογικών στοιχείων, τα οποία, σύμφωνα με τον ακαδημαϊκό Π. Βοκοτόπουλο, συνίστανται στο μεγάλο κεφάλι, τους στενούς ώμους και τη φαρδιά μέση³⁵, θα επηρεάσουν αποφασιστικά την απεικόνισή του και στην παραγωγή εικόνων από το 1400 περίπου και μετά³⁶. Οι παραπάνω αισθητικές αντιλήψεις στην απόδοση του Χριστού, που αντιπροσωπεύει η κωνσταντινουπολίτικη εικόνα της Βενετίας, παρουσιάζονται αποκρυσταλλωμένες σε μια σειρά κρητικών εικόνων που εικονίζουν τη Δέηση. Δύο από αυτές είναι οι πιο χαρακτηριστικές: η πρώτη στη μονή Οδηγήτριας της επαρχίας Καινουρίου, έργο που χρονολογείται γύρω στο 1400 και έχει αποδοθεί σε εργαστήριο της Κωνσταντινούπολης³⁷ και η δεύτερη στη συλλογή της Αγίας Αικατερίνης των Σιναϊτών στο Ηράκλειο των αρχών του 15ου αιώνα³⁸. Σε αυτές μπορούν να προστεθούν δύο ακόμη εικόνες της μονής Βατοπεδίου στο Άγιον Όρος: η πρώτη εικονίζει τον Χριστό Παντοκράτορα³⁹, που μπορεί να χρονολογηθεί προς τα τέλη του 14ου αιώνα, λόγω της εμφανούς ομοιότητας του φυσιογνωμι-

κού τύπου και των κοινών τεχνοτροπικών στοιχείων του με τον Χριστό της Δέησης της μονής Οδηγήτριας στο Ηράκλειο και η δεύτερη τη Δέηση με τον Χριστό ένθρονο, που χρονολογείται στον πρώιμο 15ο αιώνα⁴⁰.

Αρκετά ακόμη εικονογραφικά στοιχεία συνδέουν την εικόνα της Βενετίας με την εποχή στην οποία εντάσσονται τα προαναφερθέντα έργα. Ο τρόπος που τοποθετούνται τα πέλματα του Χριστού πάνω στους τροχούς, ώστε να σχηματίζουν ορθή γωνία είναι παρόμοιος σε έργα του Κρητικού ζωγράφου Αγγέλου και του εργαστηρίου του⁴¹, καθώς και σε μεταγενέστερες εικόνες⁴². Επίσης, το λοξά τοποθετημένο στο μηρό του Χριστού ανοικτό ευαγγέλιο⁴³ με την ορθή προοπτική απόδοση και το μιάτιό του, που, παρά την καταστροφή της εικόνας στο σημείο αυτό, είναι εμφανές ότι διαμορφωνόταν με μαλακές καμπύλες αναδιπλώσεις, καθώς και το πολύπτυχο απόπτυγμά του, που καταλήγει σε αιχμηρή τριγωνική απόληξη στα πόδια του Χριστού⁴⁴, αποτελούν σαφή στοιχεία συνδιαλλαγής της εικόνας μας με έργα αυτής της εποχής. Ωστόσο, το χέρι του Χριστού που ευλογεί εκτεινόμενο στο ύψος του ώμου και όχι μπροστά στο στήθος, όπως συστηματικά επαναλαμβάνεται στα παραπάνω έργα, αποτελεί ευδιάκριτο στοιχείο που συν-

³² Ν. Ζάρρας, *Ο εικονογραφικός κύκλος των εωθινών ευαγγελίων στην παλαιολόγεια μνημειακή ζωγραφική των Βαλκανίων*, Θεσσαλονίκη 2011, εικ. 117.

³³ Β. Todić, *Manastir Resava*, Βελιγράδι 1995, εικ. 48-49.

³⁴ Αναφέρω ενδεικτικά τον προφήτη Μιχαία και τον αδιάγνωστο μάρτυρα στο νοτιοδυτικό κίονα. Βλ. Todić, *ό.π.*, εικ. 78, 96.

³⁵ Τα στοιχεία αυτά δεν χαρακτηρίζουν μόνο την απόδοση του Χριστού, αλλά και αρκετών ακόμη ένθρονων μορφών. Βλ. Π. Α. Βοκοτόπουλος, *Μικρογραφίες βυζαντινών χειρογράφων του Πατριαρχείου Ιεροσολύμων*, Αθήναι: Ίεροσόλυμα 2002, 62.

³⁶ Τα χαρακτηριστικά αυτά απαντώνται συχνά στην απόδοση του ένθρονου Χριστού το 15ο και 16ο αιώνα. Από τα πολλά έργα ενδεικτικά αναφέρονται εικόνες που παριστάνουν τη Δέηση, όπως στο Βρετανικό Μουσείο του Λονδίνου (βλ. παρακάτω υποσημ. 41), του Νικολάου Ρίτζου στο Σεράγεβο (Π. Α. Βοκοτόπουλος, «Η εικόνα του Νικολάου Ρίτζου στο Σεράγεβο. Εικονογραφικές παρατηρήσεις», *ΔΧΑΕ ΚΣΤ'* (2005), 207-209, εικ. 1) και στο κεντρικό φύλλο τριπτύχου του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών (Γ. Κακαβάς, «Θέματα πατριμαρικής εικονογραφίας σε κρητικά τρίπτυχα του Βυζαντινού και Χριστιανικού Μουσείου», *ΔΧΑΕ ΚΔ'* (2003), 303-304, εικ. 8).

³⁷ *Χειρ Αγγέλου. Ένας ζωγράφος εικόνων στη βενετοκρατούμενη Κρήτη* (επιμ. Μ. Βασιλάκη), κατάλογος έκθεσης, Αθήνα 2010, 87, αριθ. 9 (Μ. Βασιλάκη) με βιβλιογραφία.

³⁸ *Εικόνες της κρητικής τέχνης. Από τον Χάνδακα ως την Μόσχα και την Αγία Πετρούπολη* (επιμ. Μ. Μπορμπουδάκης), κατάλογος έκθεσης, Ηράκλειο 1993, 445-446, εικ. 92, αριθ. 92 (Μ. Μπορμπουδάκης).

³⁹ Ε. Ν. Τσιγαρίδας, «Φορητές εικόνες», *Τερά Μεγίστη Μονή Βα-*

τοπαιδίου. Παράδοση - Ιστορία - Τέχνη, Άγιον Όρος 1996, εικ. 323. Ο ίδιος, «Φορητή εικόνα του Χριστού Παντοκράτορος στο Βυζαντινό Μουσείο Καστοριάς», *ΔΧΑΕ ΚΣΤ'* (2005), 114, σημ. 21, εικ. 4, όπου και βιβλιογραφία.

⁴⁰ Ε. Ν. Τσιγαρίδας, «Δύο εικόνες της πρώιμης κρητικής σχολής στη μονή Βατοπαιδίου», *ΔΧΑΕ ΚΖ'* (2006), 297-300, εικ. 1-2. Ε. Ν. Τσιγαρίδας - Κ. Λοβέρδου Τσιγαρίδα, *Τερά Μεγίστη Μονή Βατοπαιδίου. Βυζαντινές εικόνες και έπενδύσεις*, Άγιον Όρος 2006, 251-252, εικ. 186.

⁴¹ Βλ. τις εικόνες του ένθρονου Χριστού στο Μουσείο της Ζακύνθου (*Χειρ Αγγέλου*, *ό.π.*, 196-197, αριθ. 47 [Μ. Αχεμιάστου Ποταμάνου], όπου και βιβλιογραφία) και της Δέησης σε ιδιωτική συλλογή του Βρετανικού Μουσείου του Λονδίνου (*Byzantium. Treasures of Byzantine Art and Culture from British Collections* (επιμ. D. Buckton), κατάλογος έκθεσης, Λονδίνο 1994, 216-217, αριθ. 230 [Μ. Vassilaki], όπου και βιβλιογραφία).

⁴² Πρβλ. την εικόνα στο Εθνικό Μουσείο της Ραβέννας και το κεντρικό φύλλο τριπτύχου του οίκου Sotheby's (βλ. παραπάνω υποσημ. 24).

⁴³ Πρβλ. τις εικόνες της Ζακύνθου και του Βρετανικού Μουσείου (βλ. υποσημ. 41).

⁴⁴ Πρβλ. τις εικόνες Σιναϊτών (βλ. υποσημ. 38), Ζακύνθου, Κανελλοπούλου (Ν. Χατζηδάκη, «Η Δέηση του Αγγέλου στο Μουσείο Κανελλοπούλου και η χρήση του ανθιβόλου της κατά τον 15ο αιώνα», *ΔΧΑΕ ΚΖ'* (2006), 283-295) και μονής Βιάννου (*Χειρ Αγγέλου*, *ό.π.*, 194, αριθ. 46 (Μ. Μπορμπουδάκης), όπου και βιβλιογραφία).

δεί την εικόνα της Βενετίας με την πρόμη παλαιολόγεια εικονογραφία της Δέησης⁴⁵ και τη διαφοροποιεί από τις προαναφερθείσες εικόνες. Συνεπώς, η παραπάνω εικονογραφική λεπτομέρεια ανεξαρτητοποιεί την εικόνα μας σε σχέση με την παρατηρούμενη από το α' τέταρτο του 15ου αιώνα τυποποίηση των εικονογραφικών στοιχείων του ένθρονου Χριστού στις κρητικές εικόνες⁴⁶ και χρονολογικά την τοποθετεί πριν από αυτές.

Σε τεχνολογικό επίπεδο οι επιζωγραφήσεις και οι συμπληρώσεις της εικόνας, καθώς και η απώλεια των χρωματικών μεταβάσεων σε αρκετά πρόσωπα καθιστούν παρακινδυνευμένη τη συστηματική παράθεση συγκρίσεων που αφορούν την απόδοση των γυνών μερών και την πτυχολογία. Γενικές μόνο παρατηρήσεις μπορούν να γίνουν με βάση τα στοιχεία που προσφέρουν οι καλύτερα διατηρημένες μορφές. Στο πρόσωπο του Χριστού το υψηλό επίπεδο τεχνικής είναι εμφανές στο απαλό πλάσιμο με τις μαλακές διαβαθμίσεις της λαδοπράσινης σκιάς και των καστανών σαρκωμάτων, που τονίζονται από τις λεπτές κόκκινες πινελιές πάνω από τα τοξωτά φρύδια και το μέτωπο, τις παρειές, τη μύτη και τα χείλη. Ο ζωγράφος αποφεύγει τα πυκνά γραμμικά φώτα και προτιμά τις λιτές πινελιές στα προεξέχοντα μέρη του προσώπου, ενώ οι λίγες ζωνρές ψιμυθίες κάτω από τα μάτια βυθίζονται στο καστανό σάρκωμα. Οι ίδιες αρχές παρατηρούνται καλύτερα στα πρόσωπα των αποστόλων με το λαδοπράσινο προπλασμό που πλάθεται με αλληπάλληλες πινελιές και ξανοίγει σε ανοιχτοκάστανα σαρκώματα. Περιορισμένα φώτα στα εξέχοντα σημεία του προσώπου χρησιμοποιούνται και στους περισσότερους μαθητές, όπως για παράδειγμα στον Ματθαίο (Εικ. 3). Το μαλακό, ζωγραφικό πλάσιμο των καστανών σαρκωμάτων και τα ιδιαίτερα λεπτά και διακριτικά φώτα συνδέουν την εικόνα της Βενετίας με μια σειρά έργων του τέλους του 14ου και των αρχών



Εικ. 3. Βενετία, Μουσείο Εικόνων. Ο ευαγγελιστής Ματθαίος, λεπτομέρεια της Εικ. 1.

του 15ου αιώνα⁴⁷. Και από την εξέταση των φυσιογνωμικών τύπων των αποστόλων, που έχουν δεχθεί τις λιγότερες επεμβάσεις, καταδεικνύεται η σχέση της εικόνας της Βενετίας με τη ζωγραφική της όψιμης παλαιολόγειας περιόδου. Ανάμεσα στις λίγες μορφές που διατηρούν σε σημαντικό βαθμό τα αυθεντικά τους χαρακτη-

⁴⁵ Αναφέρω ενδεικτικά τη Δέηση από τη Δευτέρα Παρουσία στην Dečani (V. R. Petković P. D. Bosković, *Manastir Dečani*, Βελιγράδι 1941, πίν. CCLXXIV. A. Davidov Temerinski, «Cycle of the Last Judgment», στο V. J. Djurić (επιμ.), *Mural Painting of Monastery of Dečani. Materials and Studies*, Βελιγράδι 1995, εικ. 10.

⁴⁶ Ορισμένες από αυτές τις εικόνες απαριθμεί η Χατζηδάκη (ό.π., 286-287), επισημαίνοντας τη σημασία των ανθιδόλων στην αντιγραφή του εικονογραφικού τύπου της Δέησης.

⁴⁷ Από τα πολλά έργα αυτής της εποχής ενδεικτικά αναφέρω την εικόνα του Θριάμβου της Ορθοδοξίας στο Βρετανικό Μουσείο

του Λονδίνου (*Χειρ Αγγέλου*, ό.π. (υποσημ. 37), 76, αριθ. 4 [R. Cormack] με βιβλιογραφία), την αμφίγραπτη εικόνα με τους αποστόλους Πέτρο και Παύλο στην εμπρόσθια όψη και σταυρό στην οπίσθια του Βυζαντινού Μουσείου της Αθήνας (Αχειμάστου Ποταμιάνου, ό.π. (υποσημ. 28), 78-79, 81, αριθ. 20) και την εικόνα των στρατιωτικών αγίων Γεωργίου και Μερκουρίου της συλλογής Μ. Λάτση (*The Origins of El Greco. Icon Painting in Venetian Crete* (επιμ. Α. Drandaki), κατάλογος έκθεσης, Νέα Υόρκη 2009, 46, αριθ. 5 (Μ. Καζανάκη Λάτσα) με βιβλιογραφία).



Εικ. 4. Βενετία, Μουσείο Εικόνων. Ο ευαγγελιστής Ιωάννης, λεπτομέρεια της Εικ. 1.



Εικ. 5. Σερβία, Manasija, ναός Αγίας Τριάδας. Ο προφήτης Αββακούμ.

ριστικά είναι ο Ιωάννης και ο Σίμων. Ο φυσιογνωμικός τύπος του πρώτου (Εικ. 4) με το στρογγυλό σαρκώδες πρόσωπο και το μικρό στόμα μπορεί να συγκριθεί με εκείνον του προφήτη Αββακούμ (Εικ. 5) από τη Manasija, ενώ πιο έντονη είναι η ομοιότητα του Σίμωνα (Εικ. 6) με τον αδιάγνωστο απόστολο από το ίδιο μνημείο (Εικ. 7)⁴⁸. Η αδρή, τέλος, πτυχολογία με τις παχιές δύσκαμπτες πτυχές που συχνά απολήγουν σε διχάλα (Εικ. 8) και με φώτα που δημιουργούν μεταλλικές ανταύγειες είτε πλατιές επιφάνειες στον τόνο των ρούχων αποτελεί, όπως έχει παρατηρηθεί⁴⁹, κοινό τόπο σε έργα του τέλους του 14ου αιώνα, αλλά και αργότερα, καθώς και χαρακτηριστικό των έργων του Αγγέλου. Για παράδειγμα εμφανής είναι η ομοιότητα στην απόδοση της πτυχο-

λογίας ανάμεσα στους ευαγγελιστές Λουκά και Ιωάννη (Εικ. 9) της εικόνας της Βενετίας και σε έργα του Κρητικού ζωγράφου, όπως ο Ιωάννης ο Πρόδρομος από τη Δέηση της μονής Βιάννου⁵⁰ ή ακόμα περισσότερο ο Ιωακείμ από τα Εισόδια της Θεοτόκου στο Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών⁵¹ (Εικ. 10).

Σύμφωνα με όσα αναφέρθηκαν παραπάνω, το σύνολο των στοιχείων της εικόνας της Βενετίας (εικονογραφικά, τυπολογικά χαρακτηριστικά της μορφής του Χριστού και τεχνοτροπικά) συνηγορούν υπέρ της χρονολόγησης της από τα τέλη του 14ου μέχρι τις αρχές του 15ου αιώνα με πιθανότερη την οψιμότερη χρονολόγηση. Η κωνσταντινουπολίτικη εικόνα της Βενετίας αναμφισβήτητα αποτελεί ένα έργο-κλειδί για την τέχνη της

⁴⁸ Todić, ό.π. (υποσημ. 33), ειχ. 52, 91.

⁴⁹ Π. Λ. Βοκοτόπουλος, «Δύο εικόνες του ζωγράφου Άγγέλου», *Φύλλα Έπη εις Γεώργιον Ε. Μυλωνάν*, τ. Β', Άθηναι 1987, 414. Ο ίδιος, *Μικρογραφίες*, ό.π. (υποσημ. 35), 62.

⁵⁰ Βλ. υποσημ. 44.

⁵¹ Αγεμιάστου Ποταμιάνου, ό.π. (υποσημ. 28), 108, αριθ. 29. *Χειρ Αγγέλου*, ό.π. (υποσημ. 37), 166, αριθ. 32 (Α. Μπεκιάρης) με βιβλιογραφία.



Εικ. 6. Βενετία, Μουσείο Εικόνων. Ο Σίμων, λεπτομέρεια της Εικ. 1.



Εικ. 7. Σερβία, Manasija, ναός Αγίας Τριάδας. Αδιάγνωστος απόστολος.

ύστερης παλαιολόγιας περιόδου, διότι μας προσφέρει δύο σημαντικά στοιχεία για τη ζωγραφική της πρωτεύουσας αυτήν την εποχή, για την οποία τα στοιχεία που διαθέτουμε προέρχονται κυρίως από το έργο των ζωγράφων που έχουν αποδημήσει από την Κωνσταντινούπολη. Το πρώτο είναι ότι η ένταξη του τύπου του Χριστού *έν δόξη* στη Δέηση της Δευτέρας Παρουσίας αποτελεί εικονογραφική καινοτομία της Κωνσταντινούπολης. Από την πρωτεύουσα θα διαδοθεί σε άλλα καλλιτεχνικά κέντρα, όπως στην Κρήτη, όπου απαντά αρκετά συχνά μετά τα μέσα του 14ου αιώνα, σε μια εποχή δηλαδή κατά την οποία αρκετοί ζωγράφοι από τη Βασιλεύουσα έχουν ήδη εγκατασταθεί και εργάζονται

στο νησί. Στους ζωγράφους της Κωνσταντινούπολης οφείλεται και η παρουσία του θέματος του αποκαλυπτικού Χριστού *έν δόξη* στις εικόνες, όπως προκύπτει όχι μόνο από την εικόνα της Βενετίας, αλλά και από την εικόνα που φιλοτέχνησε ο Θεοφάνης ο Έλληνας. Το δεύτερο στοιχείο είναι ότι τα κωνσταντινουπολίτικης έμπνευσης εικονογραφικά και τυπολογικά χαρακτηριστικά του *ένθρονου* Χριστού θα επηρεάσουν από το 1400 περίπου και μετά το έργο πολλών ζωγράφων μεταξύ των οποίων και του Κρητικού Αγγέλου, την τέχνη του οποίου η έρευνα⁵² συνδέει με την Κωνσταντινούπολη. Από την άποψη αυτή η εικόνα της Βενετίας έχει ιδιαίτερη σημασία, διότι συμβάλλει στο να διακρίνουμε

⁵² Μ. Βασιλάκη, «Η τέχνη του ζωγράφου Αγγέλου», *Χειρ Αγγέλου*,

ό.π. (υποσημ. 37), 114 123, κυρίως 114 115, όπου και βιβλιογραφία.



Εικ. 8. Βενετία, Μουσείο Εικόνων. Ο ευαγγελιστής Λουκάς, λεπτομέρεια της Εικ. 1.

συγκεκριμένα στοιχεία της τέχνης της Πρωτεύουσας που διαμόρφωσαν το έργο του σπουδαίου αυτού Κρητικού ζωγράφου.

Η εικόνα της Βενετίας, παρά τις ταλαιπωρίες που έχει υποστεί στο πέρασμα των αιώνων, ξεχωρίζει για την υψηλή ποιότητα της τέχνης της που σε συνδυασμό με το γεγονός ότι αποτελούσε σημαντικό κειμήλιο της Κωνσταντινούπολης, συνδεδεμένο με τον οίκο των Παλαιολόγων, δικαιολογεί όχι μόνο την εξέχουσα θέση της, αλλά και τη χρηματική της αξία με την οποία η Ελληνική Αδελφότητα της Βενετίας την είχε αποτιμήσει,



Εικ. 9. Βενετία, Μουσείο Εικόνων. Ο ευαγγελιστής Ιωάννης, λεπτομέρεια της Εικ. 4.



Εικ. 10. Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο Αθηνών. Άγγελος, Τα Εισόδια της Παναγίας, λεπτομέρεια από τον Ιωακείμ.

όπως συνήθιζε για έργα ανάλογης σπουδαιότητας, των οποίων τόσο η τέχνη όσο και η ιστορία συνέδεαν την Αδελφότητα με το βυζαντινό της παρελθόν.

Nektarios Zarras

THE PALAIOLOGAN ICON OF CHRIST *IN GLORY* AND THE APOSTLES IN THE MUSEUM OF THE HELLENIC INSTITUTE OF VENICE

The Palaiologan icon of Christ *in Glory*, donated by the Byzantine duchess Anna Palaiologina Notara to the Greek community of Venice, was published by Manolis Chatzidakis and was dated to circa mid 14th century. The interest in this icon is diverse and focuses on the following elements: on its being a Constantinopolitan work ordered by a prominent family in the city, on its iconographic subject, which is rare in icons of this period, on the typological elements of the enthroned Christ and finally on the dating of the icon, which also was the basis for its reexamination.

In the central composition Christ Pantocrator is depicted seated on his heavenly throne, on two six-winged seraphim. He blesses with his right hand extended to shoulder height, while with his left he holds an open Gospel book showing the passage Matt 28, 18-19. Above and below the seraphim emerge the four apocalyptic creatures, symbols of the Evangelists with closed codices. Two fiery winged wheels on which Christ rests his feet are depicted in the lower part of the icon, which is indicated through a deep green band of ground. The twelve apostles, six on each side of the icon, are depicted to the waist in a three-quarter position turning toward Christ, to whom they hold open their inscribed scrolls. The passages on the apostles' scrolls, which come mainly from their epistles to newly established churches with advice and recommendations, clearly have an eschatological character. Seven out of the ten extant inscriptions of the icon are identical with those on the scrolls of figures – apostles and prophets – on the frame of another Palaiologan icon of Christ in Venice, that of the Pantocrator, which is found in the altar screen of the church of Saint George. We must suppose that the painter, who was commissioned by Notara or another member of the family to paint the icon of Christ *in Glory*, used the icon of Christ Pantocrator already belonging to the family, which must have been located in the chapel of the luxurious house of Notara, as a model for the apostles' scrolls.

In Palaiologan monumental painting the theme of Christ *in Glory*, precisely due to its eschatological character, is primarily depicted in representations of the Deesis, which constitutes part of the Second Coming. The theme of the triumphant coming of Christ *in Glory on the clouds of heaven*, which is described by the Evangelist Matthew (24, 29-31), appears frequently in the monuments of Crete (Panagia at Anisaraki, Saint Irene at Augo) mainly from the mid 14th century. In icons the theme of Christ *in Glory* is found in works dated to the 15th century, the most characteristic being the icon of Theophanes the Greek from the Great Deesis in the cathedral church of the Annunciation in Moscow and two copies of it now in the Tretyakov Gallery.

In the icon of Venice the type of Christ with narrow shoulders, a large head, and well groomed thick hair, which crowns a large part of the forehead and is raised in the back so that it is rendered in perspective, should be sought in works of the end of the 14th century and later. In this period the above typological elements of the icon of Venice are found not only in wall paintings but also mainly in icons. By way of example from monumental painting I refer to the depictions of Christ in the scene of the Healing of the Nobleman's Son and in the scene of the Temptations of Christ in the church of the Prophet Elijah in Thessaloniki (end of 14th-beginning of 15th c.), and to merely some of the many representations in Manasija (1407-1418) in Serbia, such as the Appearance of the Resurrected Christ to his disciples and the Communion of the Apostles.

The adoption of new typological elements in the way the enthroned Christ is rendered, which consist of the large head, the narrow shoulders and the wide waist, will influence his depiction in icon production from circa 1400 on. The above aesthetic perceptions in the rendering of Christ, which is represented by the Constantinopolitan icon of Venice, are crystallized in a series of Cretan icons that depict the Deesis. Two of these are the most charac-

teristic: the first in the Hodegetria Monastery in Kainouriou, a work dated to circa 1400 and attributed to a workshop of Constantinople and the second in the collection of Saint Catherine's in Heraklion of the beginning of the 15th century. In addition, iconographical details connect the icon of Venice with works of this period. The manner in which the feet of Christ are placed on the wheels, so that they form a right angle is similar in works by the Cretan painter Angelos and his workshop, as well as in later icons. The open Gospel placed at an angle on the thigh of Christ and correctly rendered in perspective, his himation, which despite the destruction of the icon at this point clearly shows that it was formed with soft curvy folds, as well as its pleated over-fold, which ends in a pointy triangle at the feet of Christ, are clear evidence of the interchange between our icon and works of the period. Its date of circa 1400 is corroborated by the comparison of the Venetian icon's stylistic elements, folds and the apostles' physiognomic types with works of this period. The Constantinopolitan icon of Venice is undoubtedly a key work for the art of the late Palaiologan period since it offers us two important facts about painting in the capital at this time period. The evidence we have concerning this period comes mainly from the work of painters who have emigrated from Constantinople. The first fact is that the incorporation of the type of Christ *in Glory* into the Deesis of the Second Coming is an iconographical inno-

vation coming from Constantinople. It will spread from the capital to other artistic centers such as Crete, where it is found quite often after the mid 14th century. During this period a number of painters from the capital have already settled and work on the island. The presence of the theme of the apocalyptic Christ *in Glory* in icons is also owing to the painters of Constantinople, as indicated not only by the icon of Venice but also by the icon painted by Theophanes the Greek. The second fact is that the Constantinopolitan-inspired iconographical and typological characteristics of Christ enthroned will influence the work of many painters after 1400, among which the work of Angelos of Crete, whose art is associated with Constantinople. In light of this, the icon of Venice is particularly important since it contributes to our understanding of certain elements of the art of the capital, which shaped the work of this important Cretan painter. Despite the troubles it has undergone through the ages, the icon of Venice is noteworthy for its high artistic quality, which, combined with the fact that it was an important relic from Constantinople associated with the house of the Palaiologans, justifies not only its prominent position but also its monetary worth, as assessed by the Greek Brotherhood of Venice. This valuation was customary for works of analogous importance, the art and history of which connected the Brotherhood with its Byzantine past.